

Тамара Валчић-Булић
Филозофски факултет, Нови Сад

СЕНТИМЕНТАЛНА РЕТОРИКА И ЊЕНО „ОНЕОБИЧАВАЊЕ“: ПЕТРАРКИЗАМ И АНТИПЕТРАРКИЗАМ У НЕКИМ ФРАНЦУСКИМ НАРАТИВНИМ ДЕЛИМА XVI ВЕКА¹

У раду се, у светлу петраркизма и антипетраркизма као његовог наличја у француској лирици педесетих година XVI века, анализирају основне одлике естетике љубавне патње присутне у неким наративним прозним делима ране, а затим позне ренесансе. На основу анализе употребе одређених врста позоришног говора и лирског израза, затим анализе вокабулара, синтаксичких конструкција, стилских фигура, биће указано на продор петраркистичке сентименталне реторике у прозу као и на поступак „онеобичавања“ ове реторике код одређених аутора.

Кључне речи: ренесанса, петраркизам, антипетраркизам, поезија, проза, онеобичавање, сатира, пародија

*Метафоре су истрошиле сунце.*²

Значај Петраркине збирке љубавних песама *Canzoniere*³ посвећених Лаури за италијанску, француску а и европску поезију уопште, несумњив је и општепознат, како због чистоте форме, елеганције и звучности његових стихова, тако и због комплексних љубавних осећања која 366 песама ове збирке представљају читаоцима⁴.

- 1 Рад је прерађена и допуњена верзија усменог саопштења на III Међународном конгресу Друштва за примењену лингвистику Србије, одржаном 31. 10. – 1. 11. 2009. у Новом Саду.
- 2 Салваторе Роза поводом истанчавања већ истанчаних петраркистичких поступака (Де Санктис 1960: 212). Нешто пре тога, сам Де Санктис каже: „*Канционијер* се поново појављивао уситњен у речи и стихове, као леш: дух који га је чинио живим је ишчезао.“ (Де Санктис 1960: 211).
- 3 Прва редакција потиче из 1336-1337, а у њу је Петрарка и касније, готово до своје смрти, 1374. године, уносио измене и допуне. Критичари су уочили чак девет фаза обраде *Канционијера*; прво штампано издање *Канционијера* је из 1470 (Венеција), а чувено Бембово из 1501. (Ферони 2005: 152).
- 4 Иако је сâм Петрарка са истинским или глумљеним презиром гледао на ову збирку називајући је „грничаријама из младости“.

У Француској конкретно, у XVI веку, иако неки хуманисти читају Петрарку на италијанском⁵, тек први преводи *Канционијера* изазваће снажнији утицај Петраркине љубавне поезије: Клеман Маро преводи шест сонета, Пелтје де Ман дванаест, а први иоле целовит превод *Канционијера* на француски, објавио је 1548. Валкен Филијел (Valquin Philieul), који уноси и неке крупније измене⁶ у Петраркин текст. У то време, у првих шездесетак година 16. века, низ песника у Италији усваја петраркистичке каноне; међу њима су велики песници као Бембо и Микеланђело. У Француској се, прво спорадично, а затим четрдесетих и педесетих година 16. века интензивно, јавља петраркистичка струја, не ретко оплемењена и продуктована снажним упливом неоплатоничарских идеја.

То је случај прво са песницима Лионске школе: Морис Сев објављује и први канционијер, збирку *Делија, предмет чистије врлине* (*Délie, objet de plus haute vertu*, 1544). Иако херметичније и по форми монотоније од Петраркиног – написано је у десетерачким децимама – ово Севово дело садржи низ препознатљивих петраркистичких мотива, као што су „љубавне погрешке из младости“, као и петраркистичку реторику у сликању љубавне патње.

Петраркизам затим прихватају и песници Плејаде, од којих су најпознатији Жоашен Ди Беле (Joachim du Bellay), који 1549. објављује збирку *Olive* и Пјер де Ронсар (Pierre de Ronsard). Почев од 1552. Ронсар објављује неколико збирки које носе назив *Amours*,⁷ односно „љубави“ или „љубавне збирке“⁸, а петраркистичка поетика коју је усвојио употпуњује се код њега све израженијом чулношћу и извесном животном ведрином. Поред тога, и пре појаве Лионске школе и Плејаде, уметност блазона, песничке врсте коју уводи Маро чувеним „Блазоном лепе дојке“ („Blason du beau tétin“, 1535), у свом лаудативном приказивању делова женског тела у великој мери усваја нека петраркистичка општа места.

5 Италијанска издања *Канционијера* у то доба већ су бројна и француским читаоцима и песницима доступна.

6 И сам назив је измењен: *Laure d'Avignon* (ср. „Лаура из Авињона“).

7 Следеће збирке објављене су под тим називом: *Les Amours* 1552, *La Continuation des Amours*, 1554, *La Nouvelle Continuation des Amours*, 1555. Изузетак је позна збирка Ронсарове љубавне поезије која носи име жене којој је посвећена: *Sonnets pour Hélène*, 1578.

8 Назив *Amours* намеће се у француском песничтву као главни пандан Петраркином *Канционијеру*. Поред Ронсара, Жан Антоан де Баиф (Jean Antoine de Baïf) објављује *Amours de Méline* (1552), Оливје де Мањи (Olivier de Magny) *Amours* (1553). Има ипак и других назива који такође алудирају на Петраркину збирку, као што је Тијарова (Pontus de Tyard) *Erreurs amoureuses* I и II (1549, 1551) али ће Ронсаров назив бити највише прихваћен.

Основна особина петраркистичке поезије јесте идеалистичка концепција љубави; сублимација овог осећања није новина у француској лирици која је израстала на трубадурској и труверској традицији. Ипак, иако у петраркистичкој поезији као и у куртоазној, песник хвали лепоту вољене жене, јада се због женске окрутности и хладноће и пати због неузвраћене љубави и немогућности њеног остварења, културне референце и топика петраркистичке поезије, митолошке и друге песничке слике, карактеристичне стилске фигуре, свакако су донекле различите у односу на оне присутне у средњовековној куртоазној француској лирици. Међутим, пречеста употреба ове топике и слика, доводи у неким случајевима до деперсонализације и банализације петраркистичке поезије, а жене, предмете песничке љубавне чежње, чини међусобно заменљивим.

Стога не чуди што се опадање петраркизма у француској поезији јасно уочава већ од шездесетих година 16. века. Неке реакције на његову банализацију јављају се чак и раније: исмевање петраркистичког схватања љубави и жене присутно је већ и код његових првих поборника. То је случај са Ди Белеом који своју збирку *Olive* из 1549. завршава контрастираним портретом девојке и старице⁹, подсмевајући се ружноћи оне друге. Још убедљивији пример јесу контра-блазони, који лепоти и пригушеној сензуалности вољене жене супротстављају хваљење ружноће или нескривене еротичности. Песништво Лујзе Лабе (Louise Labé) доследно разоткрива испразност петраркистичких топоса (Константиновић 1993: 171-193). Коначно, и збирке *Amours* некада прате збирке *Contr'amours*: ово је случај Етјена Жодела (Etienne Jodelle, 1532 – 1573), који у другој збирци, љубав према жени претвара у мржњу а драгу у непријатељицу, чиме обезвређује своја ранија осећања. Упркос овој реакцији, петраркистички песнички поступци и слике временом постају опште културно добро, тако да се јављају и у неким другим књижевним врстама, како песничким, на пример у религиозној или у дворској поезији¹⁰, тако и у другим облицима књижевног изражавања, уметничкој наративној прози на пример. Осим тога,

9 У песми „L'Antérotique de la vieille et de la jeune amie“, затим у песми „A une dame“ („Једној госпи“, *Recueil de poesie*, 1549), која знатно прерађена добија ново име „Contre les pétrarquistes“ („Против петраркиста“) у позној збирци *Divers jeux rustiques* (1558). У тој песми Ди Беле указује на „лажне сузе“ петраркистичких песника. И сам Ронсар се већ у збирци *Nouvelle Continuation des Amours* подсмева Петрарки као лажову и блуднику, а Лауру помало презриво зове „Лаурета“, в. песму „A son Livre“ („Својој књизи“), објављену као својервстан поговор збирци. Оваквих примера има и код других песника.

10 Пример религиозног песника је Ла Сепед, а дворског Малерб, касније утемељитељ класицистичке доктрине у Француској. (Melaçon 1977: 85-86).

седамдесетих и осамдесетих година наилази у француској поезији нови талас петраркизма, такозвани неопетраркизам, са израженим маниристичким одликама; његов најзначајнији представник је Филип Депорт (Philippe Desportes, 1546-1606)¹¹. Паралелно са тим новим таласом, јавља се и одређени број сатиричких песника који тривијалност и опсценост доводе до гротескног и до апсурда, за шта је најкарактеристичнији пример Сигоњ (Charles-Timoléon de Beauxoncles, sieur de Sigogne, 1560-1611) (Melançon 1977: 71-88).

Видимо дакле да поред прихватања и усвајања петраркизма, као стилизације љубавног осећања и приказивања жене, паралелно настаје и опстаје и антипетраркистичка тенденција и пародија петраркистичког израза, почев од друге половине 16. века. Овакво приказивање љубави веома је далеко од било каквог љубавног реализма; реч је напротив о трансформацији и пародији већ постојећег песничког кода, његовом онеобичавању¹² и изокретању у једној песничкој струји, а све то у духу реторичке и песничке традиције ренесансе.

Сличан процес одвијаће се и у наративној прози, чији развој често прати и у великој мери одражава развој песништва; у овој анализи избор је сужен на четири наративна дела, прва два из четрдесетих и педесетих, а друга два из седамдесетих и осамдесетих година. Прво међу њима је сентиментални роман *Болне њашње које љубав изазива* Елизене из Крена (Hélisenne de Crenne, *Angoisses douloureuses qui procèdent d'amours*, 1538). Овај роман, написан у првом лицу, кроз наизменичне исповести протагониста прати несрећну судбину удате жене и њеног драгана. Преостала три дела, *Расправа на зачараним њољима* лионског писца Клода де Тајмона (Claude de Taillemont, *Discours des champs faëz*, 1553), затим *Пролеће* Жака Ивера (*Le Printemps d'Yver*, 1572) и *Лешо* Бениња Поасноа (Bénigne Poissenot, *L'Esté*, 1583) не могу се жанровски сасвим јасно дефинисати: реч је о збиркама прича или новела са такозваним „оквиром“ (итал. *cornice*), у духу Бокачовог *Декамерона* и просторно и временски ближе *Хејшамерона* Маргерите Наварске (Marguerite de Navarre, *Heptaméron*, постхумно 1559). Поред самих прича, односно новела, у оквирној причи има места за различите теоријске расправе и дијалоге међу казивачима, као и за све доминантнију дескрипцију декора у којем се расправе одвијају.

11 Такође објављује „љубавне збирке“: *Amours de Diane* и *Amours d'Hippolyte* из 1573.

12 Још од руских формалиста, онеобичавање, (*осищранение*), којим неки књижевни поступак бива примењен на нов, неуобичајен, снажан начин.

У свим поменутиим прозним наративним делима веома је раширена љубавна тематика: она најчешће представља основ заплета. Уобичајени љубавни заплет заснован је на немогућности да се оствари нека љубавна веза, најчешће брак. Низ међусобно повезаних мотива везан је за настанак и развој једне љубави: њено рађање, прикривање или разоткривање љубавних осећања. Уз њих су присутни и различити мотиви који непосредно онемогућавају остварење љубавне везе: породична тиранија, немогућност превазилажења сталешких разлика, брак вољеног бића са другим јунаком. Иако ови заплети својом замршеношћу, већ услед жанровске припадности самих дела, често могу бити веома удаљени од Петраркине „животне приче“ изложене у *Канцонијеру* - љубав на први поглед, песникова патња због неостварених жеља, Лаурина смрт - петраркизам и његова супротност и наличје, антипетраркизам, јављају се управо у начину исказивања љубавних осећања.

Изражаваће осећања првенствено се, у најопипљивијем виду, може уочити у говору ликова: како у дијалозима, који су у ствари често веома дугачке тираде а не размена краћих реплика, тако и у монолозима, који су претежно изговорени у тренуцима великог бола. У формалном смислу, несумњив је утицај трагедије, у успону педесетих година шеснаестог века. Поред изражавања осећања кроз говор, заљубљени ликови понекад размењују писма, некада и стихована, сонете или друге песме, обично у тренуцима присилне одвојености и велике емотивне узнемирености, као у овом опису заљубљивања:

... када сам први пут подигао поглед на ваше зелене и блиставе очи, учинило ми се да видим како из њих излази сјај, који ми прободу срце ближе него што је то Фаетону учинила Јупитерова оштра стрела... (*... lorsque premièrement dressai la vue sur vos yeux verts et irradiants, me sembla voir issir une splendeur, laquelle plus près le coeur me transperça que ne fit l'aiguë sargette de Jupiter, Phaéton.*) (Crenne 2005: 61).

Оваква естетика патње тражи ширину као и највиши степен различитих изражајних средстава: одговарајући вокабулар, реторику, синтаксу; емфаза¹³ је стога један од најважнијих стилских поступака. У говору ликова су на делу хиперболизација, метафоричко приказивање њихових осећања, као и контрастирање кроз низ петраркистичких и митолошких слика. Патња се поред тога исказује и посредно кроз приповедачев говор: кроз „говор

13 О разним видовима емфазе у наративној прози XVI века детаљно говори Александар Лорјан, а посебно истиче да ова појава постаје све израженија како одмиче век (Lorjan 1973: 32).

тела“ односно „ динамичке“ портрете ликова (Arnould 1999: 49-59).

Монолози, разговори са собом, повод су за право удвостручавање личности: животне дилеме протагонисте изражене су кроз наизменичну употребу „ја“ и „ти“¹⁴; честа је употреба интерогације и екскламације (уп. Rouget 1998: 20)¹⁵. Поред тога што води разговор са самим собом, јунак се обраћа одсутној вољеној особи: овакви имагинарни дијалози, присутни и у поезији¹⁶, сведоче о снажном реторичком присуству другог односно о степену стилизације говора и мисли. У тренуцима велике патње јунак призива и различита божанства, Купидона, хришћанског Бога, обраћа се персонификованим осећањима или појавама, увек уз уверење да су се сви богови, на челу са Фортуном, заверили против њега¹⁷.

Позајмљене из антике, митолошке слике, као и код Петрарке и многих његових настављача, служе да изразе јунакова душевна стања. Тако је на пример слика Диане, богиње лова, употребљена да би указала на дивинизацију драге, на њену божанску природу и нељудску лепоту и моћ; насупротив томе, слика орла који Прометеју кљуца јетру, изражава патњу драгог због неузвраћене љубави. Ипак, постоји и одређено поигравање овим сликама као у *Пролећу*, у следећем примеру, у којем јунак, при првом сусрету са господом, пореди себе са Актеоном, ређајући затим и друге митолошке слике и метафоре; његови коментари у датом контексту делују неумесно и усиљено:

... постао сам сличан оном јадном Актеону, осим што је Актеон претворен у јелена што је Диану видео нагу, а ја сам постао роб, госпођо што вас тек одевену видех. (... *mà rendu semblable à ce pauvre Actéon, sinon qu'Actéon fut changé en cerf pour avoir vu Diane toute nue, et moi je suis devenu serf pour vous avoir, madame, vu seulement vêtue.*)¹⁸ (Yver 1970: 586).

14 У *Лешу* у једном монологу јунакиња себи наизменично каже: „Ех каква сам сиротица! [...] Несрећнице, чему тако мрачне мисли....“ („Hé povrette que je suis! [...] Tu es bien malheureuse de songer mal....“) (Poissenot: 234-235). Свака тирада дугачка је по једну страницу.

15 У Петраркином *Канционијеру* в. песников разговор са сопственим очима (LXXXIV) или са душом (CL).

16 Уп. многе оде и сонете код Ронсара, (али и код Лујзе Лабје, Баифа и Мањија) написане у облику дијалога, нарочито у *Nouvelle Continuation* (уп. Rouget 1998: 17-18).

17 Петрарка се на пример обраћа Аполону (XXXIV), затим Амору и Фортуни (CXXIV).

18 Поред тога параномазија, једна од омиљених фигура у француској петраркистичкој поезији, видљива је само у оригиналу: *cerf/serf*, (срп. јелен/роб). Уп. Петраркин *Канционијер*, LI.

И сам вокабулар у говору јунака припада семантичком пољу бола и патње: речи као „*cruel, lamentable, miserable, deplorable, piteux*“ („суров, јадан, бедан, потресан, жаљења достојан“) веома су честе. Многе од ових израза јунак гомила да би боље изразио своје очајање, запрепашћеност, обамрлост; он користи плеоназме, акумулира синонине.

Ликови користе и друга средства да би изразили снагу својих емоција: суперлативне клишее, невероватна временска одређења као „никад у животу свом“, апсолутне суперлативе, хипотетичка и хиперболична поређења у која спада и употреба претерано великих бројева „сто, хиљаду“ и слично:

... јад који нас изнутра изједа десет хиљада пута је мучније и теже поднети од најсуровије смрти... (*... l'ennuie qui nous bourrele au dedans est dix mille fois plus cuisant et facheux à endurer que la plus cruelle mort...*) (Poissenot 1987: 159)

Врхунац ипак представља спремност несрећних љубавника на смрт, уколико нису вољени:

Молим Свевишњег [...] да грабљиви тигрови и вукови прогутају моје тело, или да три сестре пре времена пресеку моју животну нит (*Je prie au Créateur [...] que tigres et loups ravissants dévorent mon corps, ou les trois soeurs le fil vital immaturement me coupent.*) (Hélisenne de Crenne 2005: 69)¹⁹

И док се прижељкивана смрт и остварује у *Болним џаџињама...*, у једној од новела *Пролећа*, уместо у смрти коју призива, јунак утеху за женину издају налази у наручју других жена: о сублимацији љубавног осећања не може бити говора, већ напротив о његовој деградацији.

Додатни увид у осећања пружају приповедачеве интервенције: ако сада оставимо по страни да су жене, иако ретко описане, често и физички налик Лаури, плавокосе, румених образа, зуба белих као бисери, дакле стилизовано приказане, занимљивији су њихови динамички портрети. Дескрипција се у ренесанси не за-снима на верном приказивању стварности, већ напротив на пре-тежном ослањању на *loci communes*, односно на каноне у описивању одређених елемената приче. Тиме су ови портрети значајнији: описи спољних манифестација осећања (в. Arnould 1999) присутни су у тренуцима када је језик немоћан да осећања изрази, када јунак заврши неку тираду, или када је обамро, а његове емоције манифестују се тада веома снажно. Распон ових манифестација говора тела

¹⁹ Код Петрарке су примери призивања смрти веома бројни: в. XVII, CLIII, CCXVI између осталог.

веома је широк: сузе се лију у потоцима (Taillemont 1991: 154, 251, 259 и др.), јунака наизменично обузимају бледило и руменило (Yver 1970: 640), чују се његови уздаси и виде његови погледи; још снажније испољавање осећања представљају лупање срца, дрхтање, ошамућеност, онесвешћивање, чупање косе и наруживање целог лица (Crenne 2005: 51; Yver 1970: 641; Poissenot 1987: 159). Веома често ове манифестације још се и хиперболично гомилају у правој провали осећања:

... примети да би он, сваки пут када би његова маћеха улазила, црвенео и било му је снажно куцало, а када би напротив исходила изненада из собе, убледео а његово срце као какав огањ, сво би треперило ... (... *s'aperceut que, sa belle mere entrant, il rougissoit et que son pous battoit, et au contraire, si elle issoit de la chambre, soudain pallissoit et son estomach comme une fornaise demeueroit tout panthelant ...*) (Poissenot 1987: 148)

Оволика пренаглашеност, иако за основни циљ има – ако је веровати ауторским прокламованим намерама - изазивање највишег степена патетике, производи неверицу и засићење код читаоца, као и његову упитаност о пародирању постојећих поступака.

Поред емфазе, употреба неких песничких слика веома је заступљена. Међу њих спадају оне које успостављају аналогију између бића, ствари, појава из природе с једне и госпе и љубави према њој са друге стране: слике госпе као божанства или сунца, слике убојитости њеног погледа (Yver 1970: 544) или ропства²⁰ у којем она држи свог драгана, слике љубави као рата, двобоја, лова, патње као брода на узбурканом мору или лавиринта, али и оне које напротив изражавају контрастирана осећања као што су ватра и вода, мед и жуч и слично. Управо ће се овде најбоље видети разлика између употребе тих слика у делима педесетих и седамдесетих година XVI века: док је у првим, ранијим ренесансним прозним делима ова употреба у духу петраркистичке поезије, у другима је она час блиска, час веома удаљена, у сваком случају амбивалентна и неубичајена.

За пример се може узети „ратнички“ вокабулар: најубојитије стреле и мачеви души наносе смртоносне љубавне повреде, док је вољено биће тврђава коју тек треба освојити или је напротив оно то које је уништило сваку могућност одбране; лов²¹ такође дочарава опасности које вребају заљубљеног; ове метафоре у највећем броју случајева користе се да би се дочарало рађање и напредовање

20 „ ... роб сопствене ропкиње осветом суровог Амора“ („ ... esclave de ma propre captive par la vengeance du cruel Amour“ (Yver 1970: 545).

21 „Не могавши да раскине мреже у које ју је љубав заробила...“ („Ne pouvant rompre les rets auxquels amour l'avoit envelopé ...“) (Poissenot 1987: 93).

љубави: „Амор је био на стражи [...] и тако је добро умео да рукује својим позлаћеним луком да одапе једну од својих стрела, којом свом силином прободе срце несрећне Принцезе“. („*Amour estoit en sentinelle [...] et si bien sceut exploiter de son arc doré qu'il entoisa une de ses flesches, de laquelle il perça à jour le cueur de l'infortunée Princesse.*“) (Poissenot 1987: 166).

Али Ивер и Поасно „ратничке слике“ често користе не да би изразили душевне патње, већ напротив, у најприземнијем смислу, да би изразили чулно уживање; смисао је хумором изокренут а петраркистичка љубавна патња сатиром обезвређена:

Тако, ако је освајање ове тврђаве тешко, то не значи да је немогуће. (Ainsi, si la prise de cette forteresse est difficile, ce n'est pas à dire qu'elle soit impossible.) (Yver 1970: 558)

... напад би поновљен више од два пута са толико пољубаца и тепања да је мало недостајало да се њихове душе од превелике милине вину изван тела ... (... *l'assaut fut continué plus de deux fois avec tant de baisers et begayemens de bouche que peu s'en fallut que leurs âmes de trop grand aise ne s'envollassent hors du corps.*...) (Poissenot 1987: 236)

И у следећим примерима, слике из лова користе се у пуном еротском значењу:

... сувише су мале моје мреже да би ухватиле такав плен као што сте ви... (trop sont mes filez petis pour prendre telle proye que vous...) (Taillemont 1991: 237)

Венерин првак враћао се свом уобичајеном лову сваки пут када би муж био одсутан, те га овај изненади по други пут, и примора да се врати у своју прву јазбину. (*Le champion de Venus retournoit à sa chasse ordinaire toutes les fois que le mari estoit absent, et fut pour la seconde fois surpris, et contraint retourner à sa premiere taniere.*) (Poissenot 1987: 250)

Уобичајена слика брода на усталасаном мору, слика буре, неповољних ветрова и бродолома²², код Петрарке може бити алегорија за живот уопште, за љубавне патње, а некада и за чулне жеље, мада неостварене и само наговештене и затамњене. Наутичка метафорика се међутим, у наративним делима која су предмет анализе, иако је често употребљена и да изрази недаће са којима се јунаци суочавају, као и њихову постојаност у овим недаћама, користи и у најсочнијем еротском смислу: „ ... јер како им је ветар био наклоњен и како су пловили [...] једра Жермениног брода, ветар који је дувао, тако је често надимао, да она затрудне...“ („ ... *car aians*

²² Метафоре преузете из пловидбе познате су још из античке књижевности; њихова употреба у антици нешто је другачија од петраркистичке. (в. Курцијус: 214-219; уп. Санктис 1960: 158).

le vent en poupe et voguans [...] les voiles du navire de Germaine furent si souvent enflés du vent qui donnoit dedans, qu'elle se trouva enceinte...“) (Poissenot 1987: 237).

Коначно, поред уобичајене и честе употребе петраркистичке антитезе ватра/вода или ватра/лед за приказивање љубавне страсти и окрутности драге, и сами ликови се понекад благо подсмевају овом усиљеном изражавању: поменути антитетички пар јунакиња користи у дословном смислу; свесна јунакове високопарности или још горе, љубавне лажи – он је наиме спреман на највеће подвиге – она каже: „Ако ли вам ватра јурне у главу, овде имамо довољно воде, богу хвала, да бисмо је угасили.“ („*Si le feu vous en monte en la teste assez avons d'eau ceans, Dieu grace, pour l'esteindre...*“) (Poissenot 1987: 95)

Како се показује у претходно наведеним примерима, прихватање и усвајање петраркистичких конвенција како у поезији, тако и у прози, парадоксално је пропраћено њиховим изокретањем: уместо изражавања снажног набоја емоција, указује се напротив на приземност људских побуда или, још и важније, на усиљеност и окамењеност једног песничког кода. Док је у наративним збиркама четрдесетих и педесетих година присутно верно подражавање петраркистичке поезије, у делима из седамдесетих и осамдесетих година приметно је и пародично коришћење тада већ конвенционалних поступака и слика – хиперболизације и амплификације, фигура аналогije и контраста – а оно понекад води и у тривијалност па чак и апсурд, а самим тим и у сатиру петраркистичке традиције. Упркос томе, петраркизам у различитим видовима и даље опстаје у поезији, а његове слике и поступци преливају се и у снажну сентименталну романескну струју с краја XVI и у првих тридесетак година XVII века.

Извори

Ивер 1970: J. Yver, *Le Printemps d'Yver contenant cinq histoires discourues par cinq journées en une noble compagnie au château du Printemps*, (1572) Genève: Slatkine Reprints, 516-655.

Крен 2005: H. de Crenne, *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour*, Édition Jean-Philippe Beaulieu, Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne.

Петрарка 1983: F. Petrarque, *Canzoniere*. Préface et notes de Jean-Michel Gardair. Traduction du comte Ferdinand L. De Gramont. Éditions Gallimard.

Поасно 1987: B. Poissenot, *L'Esté* (1583), édition établie, commentée et annotée par Gabriel-A. PEROUSE et Michel SIMONIN, Genève: Droz.

Тажмон 1991: C. de Taillemont, *Discours des Champs faëz. A l'exaltation et à l'honneur de l'Amour et des Dames* (1553), édition critique par J. C. Arnould, Genève: Droz.

Библиографија

Арну 1999: J. C. Arnould, Des paroles honnêtes dans les histoires tragiques (Taillemont, Boaistuaau, Belleforest, Habanc, Poissenot), *Franco Italica* 15 – 16 (1999), 359-367.

Босолеј: М. Beausoleil, « Un envers amoureux: la revanche des amants transis dans la poésie satirique », www.chass.utoronto.ca/french/SESDEF/miroir/beausoleil.pdf, 25. 03. 2009.

Ферони 2005: Ђ. Ферони, *Историја италијанске књижевности*, ЦИД Подгорица, ЈП Службени лист СЦГ, Београд, 2005, т. I

Константиновић 1993: И. Константиновић, Песнички поступак или очигледне и једва приметне игре, у: Лујза Лабе Лионка, *Дела*, приредила Изабела Константиновић, превели са средњофранцуског Изабела Константиновић и Бранимир Живојиновић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, Издавачко предузеће Матице српске, Нови Сад, 171-192.

Константиновић 1999: И. Константиновић, Сонет у француском пеништву, Београд, *Филолошки преглед*, XXVI 1999 I-II, 113-152.

Курцијус 1996: Е. Р. Курцијус, *Европска књижевност и латински средњи век*, прево Јосип Бабић, Београд: СКЗ, „Књижевна мисао“.

Лестренган и др. 2006: F. Lestringant, M. Zink (dir.), *Histoire de la France littéraire, Naissances, Renaissances, Moyen Age – XVIe siècle*, Paris: Quadrige/PUF.

Лорјан 1973: A. Lorian, *Tendances stylistiques dans la prose narrative française au XVIe siècle*, Paris, Editions Klincksieck.

Мелансон 1977: R. Mélançon, „Le pétrarquisme travesti de Sigogne“, *Études françaises*, vol. 13, n° 1-2, 1977, 71-88. <http://id.erudit.org/iderudit/036645ar>, 25. 03. 2009.

Муније 2006: P. Mounier, Les Angoysses douloureuses d'Hélisenne de Crenne: un antiroman sérieux, *Études françaises*, vol. 42, n° 1, 91-109, <http://id.erudit.org/iderudit/012925ar>, 11. 09. 2009.

Перуз 1997: Pérouse G. A., L'Ombre de l'amoureuse dans les *Amours* de Ronsard, *Réforme, Humanisme, Renaissance*, vol. 45, numéro 1, 39-53, <http://www.persee.fr>, 20. 06. 2009.

Риголо 2002: F. Rigolot, *Poésie et Renaissance*, Éditions du Seuil.

Руже 1998: F. Rouget, Le dialogue de la prose et de la poésie en France à la Renaissance, *Réforme, Humanisme, Renaissance* 46, 7-23, <http://www.persee.fr>, 11. 09. 2009.

Санктис 1960: Ф. де Санктис, *Критички есеји*, Београд: Култура. избор и предговор Ерос Секви, (*Saggi critici*, 1957).

Вебер 1997: Н. Weber, La Célébration du corps féminin dans les *Amours* de Ronsard: variations sur un répertoire connu, *Bulletin de l'Association sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, Volume 45, Numéro 1, 7-23. <http://www.persee.fr>, 22. 04. 2009.

Tamara Valčić-Bulić

**SENTIMENTAL RHETORICS AND ITS “DEFAMILIARISATION”:
PETRARCHISM AND ANTI-PETRARCHISM IN SOME FRENCH
NARRATIVE WORKS OF THE XVI CENTURY**

Summary

In this paper, basic characteristics of the aesthetics of emotional suffering, present in some early and late renaissance works of narrative prose are analysed in light of petrarchism and anti-petrarchism as its opposite in French poetry in the 1550s. The breakthrough of the petrarchistic sentimental rhetorics into prose and the process of its „defamiliarisation“ by certain authors will be pointed out on the basis of the analysis of the use of particular forms of theatrical speech and lyric expression, then the analysis of vocabulary, syntactic constructions and figures of speech.

*Примљен септембра 2010,
прихваћен за штампу децембра 2010.*